

Repercussões e interferências da mulher na conformação da Arquitectura Doméstica. As palavras de Eleonor Raymond, Maria José Marques da Silva e Alison Smithson.

Rodrigues, Ana Luísa

Ana Luísa Rodrigues, Professora Auxiliar, Escola de Arquitectura da Universidade do Minho, Guimarães, Portugal, luisar@Arquitectura.uminho.pt

Abstract

A interferência de certas clientes na concretização de muitas das casas mais carismáticas dos nossos Mestres do Movimento Moderno é hoje uma evidência se atendermos às histórias que consolidam a História da Arquitectura Doméstica do século XX. De Edith Farnsworth a Truus Schröder, de Vanna Venturi a Marie Gullichsen, é fácil provar os seus contributos na conformação das suas habitações. Por este motivo é já consensual que Mies van der Rohe, Gerrit Rietveldt, Robert Venturi ou Alvar Aalto foram inegavelmente inspirados, influenciados, ou até, por vezes, manipulados pelas suas clientes. Estes exemplos constituirão o mote para o desenvolvimento desta reflexão.

Focando-se nas suas casas, nos seus lares, não só pretendiam implementar mudanças, alterando o próprio conceito de domesticidade, como também participaram no processo criativo, motivando novas soluções arquitectónicas. Parece agora uma evidência que as suas participações, com especial ênfase no domínio do doméstico, não advêm de nenhuma característica particular destas mulheres, mas antes, tratou-se de uma natural resposta às alterações de certos valores sociais e culturais que se despoletaram no decorrer do século passado, no que respeita designadamente ao comportamento e ao papel da mulher na sociedade. Mas certo é que a “casa” hoje é herdeira de muitas das particularidades resultantes das suas intervenções, das suas exigências, dos seus desejos, das suas intenções, das suas sensibilidades. Logo, aqui pretende-se demonstrar a importância e respectivas repercussões, destes e de outros exemplos, na evolução, caracterização e concretização da “casa” dos dias de hoje.

Contudo, curiosamente, estas transformações sociais também induziram a um exponencial aumento de mulheres arquitectas, não só ligadas à prática, mas também ao ensino e à investigação em Arquitectura. Agora, muitas mulheres enchem as universidades de todo o mundo, dispondo de igualdade de circunstâncias, de meios e formação, discutindo os lugares cimeiros das qualificações. O que nos leva a interrogar: Será que a acção de projecto difere consoante o género? Que instrumentos metodológicos se dispõem para aferir o verdadeiro impacto do pensamento arquitectónico feminino, no acto de projecto? Será que mais do que uma interferência metodológica ou operativa no acto de composição e conformação do projecto, a maior divergência se verifica na procura de soluções, na abordagem ao tema, na sensibilidade, na interpretação dos propósitos? Estas e outras questões serão centrais nesta comunicação.

Em suma, aqui pretende-se dar a ver a importância dos valores introduzidos pela mulher na redefinição do espaço doméstico e do próprio conceito de “casa”, as suas repercussões matriciais arquitectónicas, que ao desafiarem convenções e valores pré-estabelecidos, fizeram realçar o *poder da Arquitectura* e a sua interferência na vida de cada um, no seu quotidiano, questionando o papel da Arquitectura na nossa sociedade contemporânea.

Keywords

Arquitectura Doméstica; Projectar; Arquitectas; Valores; Casa; Lar;

1. CONTEXTO

Quando Gerrit Rietveld aceita projectar a casa para Truus Schröder-Schröder, sabia que a sua cliente já tinha ideias muito precisas sobre o que queria. Talvez por isto mesmo, quando em 1924 a casa é construída em Utrecht (Holanda), passa a ser rapidamente conhecida por *Rietveld Schröderhuis*. Truus era então uma jovem viúva, muito ligada às vanguardas artísticas, com três filhos ainda pequenos, e com ideias muito concretas de como pretendia educá-los, sem se preocupar em ser convencional nem seguir os preceitos sociais de então. Assim, a casa surge funcional, pragmática, com espaços flexíveis, transformáveis, com paredes e portas amovíveis, de cores fortes, e maioritariamente trabalhada com materiais acessíveis e versáteis, resultando consequentemente numa Arquitectura ousada, à época, mas quiçá intemporal.

Quando Alvar Aalto, entre 1937-39, projecta e constrói a *Villa Mairea* em Noormarkku (Finlândia), a sua cliente Marie Gullichsen é a primeira a deixar claro que pretendia acima de tudo uma *casa experimental*, admitindo que se não resultasse bem nunca iria culpar o arquitecto por isso. Assim aconteceu: o arquitecto desenhou uma exemplar casa *Moderna*, seguramente a primeira finlandesa a ter uma piscina no seu jardim, onde as grandes janelas envidraçadas se abrem para o exterior deixando fluir o espaço, como se *do mesmo* se tratasse. A casa foi desenhada até ao mais ínfimo pormenor, não esquecendo cantos e recantos para todas as necessidades e vontades, consolidando um espaço amplo mas simultaneamente acolhedor.

Quando Mies van der Rohe, entre 1945-51, projecta e constrói uma *caixa transparente* pousada num terreno privado de 248.000 m², à beira do Rio Fox em Plano-Ilinóis (EUA), concretiza o sonho da sua cliente Edith Farnsworth. Edith era uma prestigiada médica no Hospital Central de Chicago, solteira e sem filhos, com uma personalidade forte e carismática, nunca se lamentando a propósito da sua particular posição social, antes pelo contrário, tudo fazendo para ultrapassar preconceitos e minimizar as suas consequências. Aos 42 anos de idade, decide construir uma casa para simplesmente se retirar da azáfama da sua vida quotidiana, refugiando-se de tudo e de todos, nos seus fins-de-semana. Segundo consta, mal se conheceram, terá existido de imediato um fascínio mútuo entre a cliente e o arquitecto que se desenvolveu posteriormente numa possível relação de intimidade entre ambos. Sabe-se apenas que tanto Mies como Edith se envolveram na concretização desta *casa de vidro*, funcional, espartana e de singular beleza, acompanhando todos os momentos decisivos, e que o resultado foi forçosamente fruto destas circunstâncias.

Quando Robert Venturi, entre 1959-63, projecta e constrói a casa para a sua mãe em Chestnut Hill – Filadélfia (EUA), estava consciente que não iria desenhar uma *casa de sonho*, pois Vanna Venturi não estava interessada em interferir no seu processo de concepção, simplesmente pretendia viver confortavelmente o resto da sua velhice, já viúva, numa casa que o seu único filho concebesse com este intuito. Logo, o arquitecto organiza a casa distribuindo-a por dois pisos, concentrando no piso térreo todo o espaço dedicado à mãe; e reservando o segundo piso para *convidados*, já pensando nos netos que gostariam de lá pernoitar esporadicamente. O piso térreo é dominado pelo *espaço de estar*, onde as circulações são reduzidas ao mínimo e o pragmatismo funcional, ao máximo. Contudo, no que à particularidade da sua volumetria diz respeito, tal como a eventual excentricidade dos seus alçados – onde se percebe uma permanente preocupação com *os jogos de luz* que enchem os espaços interiores – essa advém de um irreverente desejo de pôr (também) em causa tudo o que então se assumia como certo, desde a pureza das formas à simplicidade de um gosto assumido. O resultado foi surpreendente, e por estranho que possa parecer, Vanna identificou-se com a sua casa, de que muito se orgulhava. Curiosamente é num texto que Robert escreve sobre *A casa da mãe 25 anos depois*¹ que salienta aspectos cruciais na interpretação daquela habitação, nomeadamente o facto de ter decidido, desde o início, que a casa iria ser preenchida com o mobiliário antigo da mãe, assumindo um certo eclectismo no interior; ou a procura de uma outra forma de expressar *o novo*; ou simplesmente a elementar qualidade clássica que a caracterizava, considerando-a como uma das suas maiores particularidades.

Focando-se nas suas casas, nos seus lares, estas clientes - entre muitas outras que aqui poderíamos destacar - não só pretenderam implementar mudanças, alterando o próprio conceito de domesticidade, como também participaram no processo criativo, motivando novas soluções arquitectónicas. Contudo, parece hoje uma evidência que as suas participações, com especial ênfase no domínio do doméstico, não advêm de nenhuma característica específica destas mulheres, mas antes, tratou-se de uma natural resposta às alterações de certos valores sociais e culturais que se despoletaram no decorrer do século passado, no que respeita designadamente ao comportamento e ao papel da mulher na sociedade. Certo é que a “*casa*” hoje é herdeira de muitas das particularidades resultantes das suas intervenções, das suas exigências, dos seus desejos, das suas intenções, das suas sensibilidades. Assim sendo, é também consensual que estes arquitectos foram inegavelmente inspirados, influenciados, ou até, por vezes, manipulados, pelas suas clientes.

Então ocorre-nos interrogar: Se todas estas mulheres se relacionam tão intrinsecamente com as suas casas, impondo vontades, expondo ideias, forçando decisões, sendo simplesmente clientes, o que acontece quando elas próprias são arquitectas?

2. FACTOS

Eleanor Raymond (1887-1989)

Eleonor Agnes Raymond é natural de Cambridge, Massachusetts, e em 1915 era uma das únicas cinco mulheres estudantes de Arquitectura sob a orientação de Henry Atherton Frost, concluindo a sua formação cinco anos mais tarde, com a chancela da *Cambridge School of Architecture and Landscape*. Nos primeiros oito anos trabalha em parceria com Henry, mas logo se decide lançar numa carreira profissional individual onde assume a autoria de uma vasta obra arquitectónica, entre outras a *Dover Sun House* (1948), uma casa que resulta de um projecto de investigação patrocinado pela *U.S. Department of Energy* que envolve um sistema inovador de aquecimento solar, concebido em equipa com Mária Telkes, cientista do *Massachusetts Institute of Technology*.

Eleanor², nunca tendo desejar casar ou ter filhos, assumiu sempre que *a mulher* é melhor a projectar casas do que *o homem*, tendo em conta a sua maior familiaridade com a vida doméstica. Ainda em 1923, quando se instala em Boston (*Charles Street, nº112*) decide renovar um edifício unifamiliar de 4 pisos, transformando-o em três pequenos apartamentos individuais, por piso - cada um com um quarto, uma sala, um lavabo e uma *kitchenette*- com acesso vertical partilhado, definindo ainda, no piso térreo, um grande *espaço de estar* comum, com ligação ao jardim. É nesta casa que passa a viver e curiosamente a casa será ocupada apenas por mulheres (entre elas a irmã e a mãe), estando implícito um registo doméstico que foge às regras sociais convencionais e de etiqueta, evidenciando um maior pragmatismo no que respeita às lides quotidianas, facilitando a vida da mulher com uma carreira profissional activa.

Mas é em 1931, depois de uma longa viagem à Europa, onde visita a *Bauhaus*, que Eleonor se destaca ao projectar e construir uma casa para si e para a sua irmã Rachel, em Belmont. Tratou-se da primeira casa identificada com o *International Style* erguida em Massachusetts, em terras norte americanas. Nesse mesmo ano aproveita para publicar um livro intitulado *Early Domestic Architecture of Pennsylvania*, estudo que foi considerado como um dos primeiros inventários sistematizados da Arquitectura vernacular americana.

No entanto, é na revista *House beautiful* que se fala das suas obras, seja em Novembro de 1924 quando Ethel Power, a propósito da casa em *Charles Street nº112*, reconhece que “*para apreciar e compreender a casa, é necessário ter em conta o seu uso doméstico que é inteiramente não masculino... as necessidades eram muito definidas e até incomuns... os pisos foram projectados para as conveniências de três mulheres, mulheres de negócios que por isso exigiam não só uma casa confortável e atractiva mas também que fosse o mais funcional possível.*” (*House Beautiful*, 1924, p.462–63), ou ainda em Outubro de 1932, quando Edith Kingsbury escreve, a propósito da casa construída também para Rachel (1931), relatando a sua experiência no campo³.



1 – Capa da revista *House Beautiful*, Outubro 1924.

Maria José Marques da Silva (1914-1996)

Maria José Marques da Silva Martins, com apenas 25 anos, é a primeira mulher a concluir o Curso Superior em Arquitectura na Escola de Belas-Artes do Porto, obtendo o Diploma em Arquitectura com o projecto *A casa-Oficina das Rendilheiras, em Vila do Conde* em 1943, efectivando uma extensa prática profissional partilhada e exercida em sociedade com o arquitecto David Moreira da Silva, com quem se casa nesse mesmo ano. Maria José não só assume um papel importante na vida do escritório, na gestão dos projectos, nas idas às obras, arrogando-se verdadeiramente arquitecta; mas também decide tomar uma posição relevante, de liderança, num universo profissional ainda maioritariamente masculino, chegando a ser Presidente da Secção Norte da Associação dos Arquitectos Portugueses, em meados dos anos oitenta do século XX.

Acredita-se que não terá sido indiferente o facto de ser filha de José Marques da Silva, um dos arquitectos mais conceituados da sua cidade natal, sendo - à época - o Director da Escola de Belas-Artes do Porto que a acolhe, mas certo é que Maria José não se deixa intimidar por esta circunstância, evocando-a com naturalidade e promovendo, antes, o reconhecimento do legado que herdou. Sabe-se que Maria José partilhou a sua vida com David, seu colega e marido, exercendo com dedicação a profissão que escolheu⁴. Em pleno século XX foi simplesmente uma arquitecta portuguesa, com certeza.

Em 1936, a ainda aspirante a arquitecta, no seu quarto ano de formação na Escola de Belas-Artes do Porto, aparece na revista *Modas e Bordados. Vida Feminin*⁵, na mesma página onde se expõe a pertinência do uso de *luvas de renda*⁶. Judith Maggioly, num artigo que visa assinalar o centenário desta Escola, descreve o cenário que encontra: “*Alunos e alunas passeiam sob as arcarias do velho claustro. Brilha, ao centro, um repuxo de água cristalina no lago cercado de flores e verdura. Poisam pombas brancas, salpicando a relva, dando ao velho edifício uma nota de poesia, de ternura (...)*”, e querendo dar voz a Maria José, acrescenta: “*Aproveito e indago sobre a aplicação que pretende dar ao seu curso de Arquitectura. Sentamo-nos no rebordo do lago e, esquecidas, no ambiente fresco e sossegado do pátio florido, a distinta aluna explica:*

- ‘*Tem sido discutida esta minha vocação que muitos pretendem, ainda, ser apenas inerente ao homem. Não falando de grandes concepções: hospitais, maternidades, escolas e cresches, onde há*

exigências que a sensibilidade feminina melhor compreende, a mulher, que pela sua condição natural procura cuidar com carinho e elegância o seu lar não seria mais feliz concebendo e realizando a sua casa? Os pormenores mais íntimos devem ser considerados na Arquitectura da habitação, logo na distribuição da planta. Quem melhor do que ela conhece as necessidades caseiras?’

E, com ar desempoeirado, em que há uma calma natural, raciocina:

- A arte – e esta não compreende só artes plásticas – atraiu sempre a mulher. Manifesta-se em todos os actos da sua vida caseira ou social. Mesmo quando, ainda criança, se começa a enfeitar ou alindar, é sempre o despertar do belo!’

Acentuando as suas palavras com firmeza, acrescenta:

- ‘A Arquitectura reúne todas as artes. A Arquitectura moderna tem exigências que determinaram concepções novas nos propósitos de originalidade, e de encontrar a resultante mais adequada às necessidades e comodidades da vida actual. E neste campo a mulher deve revelar-se muito superior ao homem.’” (Modas e Bordados. Vida Feminina, 1936, p.14).



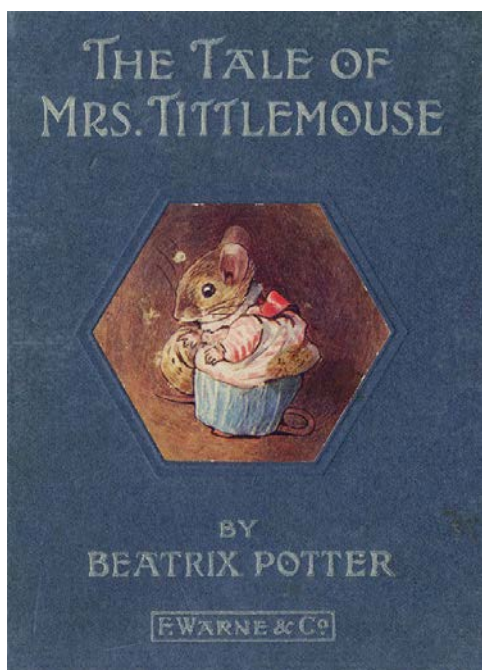
2 – Capa da revista *Modas e Bordados*, Julho 1936.

Alison Smithson (1928-1993)

Alison Smithson ilustra, sem sombra para dúvidas, o retrato de uma pioneira. Alison Margaret Gill, natural de Sheffield, com apenas 16 anos ingressa no *King's College School of Architecture* na *Universidade de Durham* em Newcastle Upon Tyne em 1944. Cinco anos mais tarde muda-se para South Kensington (Londres) onde se casa com Peter Smithson, seu colega, com quem partilha o sobrenome, uma vida conjugal, três filhos, e uma intensa prática profissional que os projectou para as luzes da ribalta, unindo-os ao até ao fim da sua vida. Alison foi mãe e arquitecta. As duas coisas – casa e trabalho – estavam intimamente relacionadas. Ao usar a própria casa como espaço laboratorial que testemunhava a realidade diária de uma família comum da sua geração, aproveita para testar intuições e aferir as suas próprias ilações que posteriormente utilizava como temática principal nos espaços domésticos que projectava para os seus clientes, bem como nos textos que

escrevia, em todas as suas reflexões do âmbito disciplinar da Arquitectura. Provavelmente essa particular motivação pode ter surgido do facto de ter retomado a ideia antiga de juntar o lugar do trabalho ao lugar da habitação. Ou seja, quando se casaram, assumiram que a casa de ambos, para além de ministrar o espaço quotidiano doméstico da sua família, seria igualmente o lugar do trabalho, considerando sempre uma área da casa como o *escritório de Arquitectura*, onde ambos exerciam a sua prática profissional. Alison é peremptória ao afirmar que *“a Arquitectura apoderou-se de todo o nosso tempo. Não só é o nosso trabalho, mas também a força condutora de todas as nossas emoções (...)”* (Smithson, 1987). Agora é possível afirmar que Alison Smithson não só foi uma mãe esmerada, mas também uma arquitecta famosa. Foi a arquitecta inglesa mais famosa do século XX.

Em 1967, Alison escreve na *Architectural Design* um texto com o título *Beatrix Potter’s Places* onde compara as casas desenhadas pela escritora e ilustradora de histórias infantis Beatrix Potter⁷, designadamente a casa da Sr^a Rata-Migalha (Mrs. Tittlemouse) com a casa de Alvar Aalto e a casa Shodhan (em Ahmedabad) projectada por Le Corbusier, esclarecendo que *“o mesmo tipo de esforço por espaços com boa arrumação, até o mesmo tipo de formas pode ser encontrado tanto nestes livros como nas obras do pós-guerra dos arquitectos. Uma similaridade de intenções é igualmente evidente na atitude perante os objectos e pertences. Nos interiores de Beatrix Potter, objectos e utensílios de uso diário estão convenientemente localizados, muitas vezes em ganchos ou pregos individualizados, e toda a ‘decoração’ reduzida ao ‘simples’ espaço necessário, ou de facto possível. Essas outras coisas de uso secundário ou com necessidade de depósitos de longa duração encontram-se em cubículos especiais de arrumação cujas formas definem convenientemente o espaço da casa – sendo eles próprios espaços agradáveis. Aqui então, encontramos necessidades básicas elevadas a um nível poético: a vida simples, bem vivida. Isto é na essência o preceito de todo o Movimento Moderno em Arquitectura, mas só no imediato período do pós-guerra é que houve arquitectos, talvez suficientemente maduros, para ficarem de fora das teorias, o bastante para serem descontraídos e sofisticados, na prática. Os interiores de Beatrix Potter são adaptados indo ao encontro das necessidades do individual e o quarto individual é adaptado à sua função: o conjunto dos quartos responde directamente ao seu contexto no ambiente. (...) No seu manuseamento directo dos materiais, os espaços de Beatrix Potter uma vez mais tocam a magia dos nossos mestres.”* (Smithson, 2004, p.213).



3 – Capa do livro *The Tale of Mrs. Tittlemouse* - First edition cover, Julho 1910.

3. CONSTATAÇÕES

Aqui, curiosamente, o que une estas três arquitectas e o que motivou esta escolha deliberada, é o facto de usarem, sem complexos, revistas de cariz feminino ou evocarem livros infantis para falar de Arquitectura, para falar da “casa”, e das suas peremptórias posições perante o ofício da Arquitectura, em particular no que à Arquitectura doméstica diz respeito.

Antes de mais, convém salientar que as transformações sociais que se imprimiram ao longo do século XX, século pautado por duas Grandes Guerras, por muita destruição, mas também por muita (re)construção, e reconstrução não só de valores físicos, mas também éticos, sociais, culturais, políticos, etc., foram transformações - muitas custosas, dolorosas e até violentas - que tiveram uma repercussão directa no “papel” da mulher na sociedade, no dia-a-dia, na vida de cada uma, em especial no mundo dito ocidental, num mundo que se quer civilizado e que preza por ser justo e igualitário. Ao longo do século XX muito mudou, sendo hoje possível admitir que a mulher se integrou na sociedade activa, espalhando-se discretamente, misturando-se na medida dos possíveis. Hoje já há muitas mulheres que saem à rua, estudam, trabalham, lideram. São profissionais e donas de casa, casadas ou solteiras, com ou sem filhos.

Fatalmente estes factos conduziram a um exponencial aumento de mulheres arquitectas, não só ligadas à prática, mas também ao ensino e à investigação em Arquitectura. Agora, muitas mulheres enchem as universidades de todo o mundo, dispondo de igualdade de circunstâncias, de meios e formação, discutindo os lugares cimeiros das qualificações. Então, ocorre-nos interrogar: Será que ser arquitecto é o mesmo que ser arquitecta? Será que a acção de projecto difere consoante o género? Que instrumentos metodológicos se dispõem para aferir o verdadeiro impacto do pensamento arquitectónico feminino no acto de projecto? Será que mais do que uma interferência metodológica ou operativa no acto de composição e conformação do projecto, a maior divergência se verifica na procura de soluções, na abordagem ao tema, na sensibilidade, na interpretação dos propósitos?

Das palavras da Eleonor, da Maria José ou da Alison, constata-se que são unânimes a afirmar a preponderância da sensibilidade feminina, como uma mais-valia na concepção da “casa”, simplesmente justificada do ponto de vista da percepção dos valores domésticos, inerentes ao acto de habitar. Logo, apenas sublinham o modo de abordagem ao tema, e não o *modus faciendi* do projecto. Neste sentido acreditamos que a diferença significativa se prende com uma dimensão subjectiva, com o *olhar*, com essa maneira particular de assimilar as intenções, os propósitos, na procura de soluções para os problemas, mais do que aos processos metodológicos e operativos, inerentes à concepção, conformação ou concretização da Arquitectura, ou seja, ligados quer ao desenho quer à obra, na acção do arquitecto, no ofício da Arquitectura.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo impossível esquecer o impacto das cozinhas desenhadas por Margarete Schütte-Lihotzky em 1926, em colaboração com Ernst May, designadamente na *Siedlung Römerstadt* (Frankfurt); ou a importância de Lilly Reich nas obras de Mies Van der Rohe, designadamente na *Casa Tugendhat* que construiu por volta de 1930, em Brno; ou Eileen Gray quando entre 1926-29 projectou e construiu a sua casa *E1027* na Côte d'Azur; ou a Lina Bo Bardi e a sua *Casa de Vidro*, construída em São Paulo em 1951; ou a arquitecta iraquiana Zaha Hadid, que em 2004, com 54 anos, se tornou a primeira mulher a receber o Prémio Pritzker de Arquitectura, pelo conjunto de sua obra; ou ainda Kazuyo Sejima a arquitecta japonesa, que igualmente com 54 anos, foi vencedora do Prémio Pritzker de 2010; enfim, muitos poderiam ser os nomes de arquitectas que se somam a estes, dando a ver a relevância e o impacto que a mulher assume hoje no *universo da Arquitectura*.

Julgamos não fazer mais sentido dizer que se trata de um *mundo masculino*, se atendermos nomeadamente às estatísticas das mulheres que ingressam no ensino da Arquitectura, ou já formadas, trabalham consolidando a prática da Arquitectura.

Julgamos também não ser possível aferir o verdadeiro impacto do pensamento arquitectónico feminino, no acto de projecto. Mas acreditamos que mais do que uma interferência metodológica ou operativa no acto de composição e conformação do projecto, a maior divergência verifica-se nos valores atribuídos no levantamento das intenções do projecto que acabam por se repercutir na obra final, logo influenciando consequentemente o mundo de hoje. Neste sentido, se ser homem é diferente de ser mulher, então ser arquitecto é diferente de ser arquitecta.

Em suma, nesta comunicação pretendeu-se dar a ver a importância dos valores introduzidos pela mulher na redefinição do espaço doméstico e do próprio conceito de *casa*, as suas repercussões matriciais arquitectónicas, que ao desafiarem convenções e valores pré-estabelecidos, fizeram realçar o *poder da Arquitectura* e a sua interferência na vida de cada um, no seu quotidiano, questionando o papel da Arquitectura na nossa sociedade contemporânea.

References

Aalto, Alvar (1996). *Villa Mairea*. Noormarkku. Jyväskylä: Alvar Aalto – Museo.

Allaback, Sarah (2008). *The First American Women Architects*. Chicago: University of Illinois Press.

Friedman, Alice T. (1998). *Women and the Making of the Modern House. A Social and Architectural History*. New Haven and London: Yale University Press.

House Beautiful (1924), November. Boston, Massachusetts: Rumford Press Concord.

House Beautiful (1932), October. Boston, Massachusetts: Rumford Press Concord.

<http://fims.up.pt>

Modas e Bordados. Vida Feminina, nº 1277 (1936). Lisboa: Suplemento semanal do “*Século*”, Propriedade da Sociedade Nacional de Tipografia.

Smithson, Alison (1987). *L’arch de Noé*, in *Corbu vu Par*. Liège.

Smithson, Alison & Peter (2004). *From the House of the Future to a House of Today*. Rotterdam: 010 Publishers.

Venturi, Robert (1992). *Mother’s House. The Evolution of Vanna Venturi’s House in Chestnut Hill*. New York: Rizzoli.

Notes

¹ Venturi, Robert (1992). *Mother’s House 25 Years Later*.

² Sem nunca assumir uma relação lésbica, Eleonor partilha a sua vida com a sua companheira e colega Ethel Power, também editora da *House Beautiful* entre 1918-1934 (até a revista se sediar em New York).

³ *Spring Pasture – Our experimente in the country* in *House Beautiful*, 1932, October, pp.200-207.

⁴ Maria José deixa a sua herança à Universidade do Porto, permitindo criar o Instituto José Marques da Silva, actual FIMS.

⁵ *Modas e Bordados. Vida Feminina* trata-se do suplemento que integrava o Diário *O Século*, essencialmente direccionado para a mulher das classes média e alta da sociedade portuguesa. Explorando uma imagem tradicional da mulher, a revista, contudo, não menosprezava a *condição feminina* uma vez que a mulher aparecia glamorosa, elegante, chique, sorridente, e ainda que *esposa e mãe*, apresenta-se subtilmente pouco preocupada com as tarefas domésticas.

⁶ No suplemento *Modas e Bordados. Vida Feminina*, nº 1277 de 26 de Julho de 1936, aparece na mesma página, lado a lado, um artigo intitulado *Luvas de Renda* onde se esclarece: “*Quem não gostará de ter umas luvas de*

renda? Estamos no tempo melhor para as usar e é bom que as nossas leitoras se apressem a fazê-las. Trabalham-se com Linha de 'Crochet Mercer' corrente nº40 para que possa dar o resultado desejado. (...)" (Modas e Bordados. Vida Feminina, 1936, p.14).

⁷ Helen Beatrix Potter (London 1866 – Lancashire 1943) foi escritora e ilustradora de contos infantis tendo publicado 22 estórias de uma mesma colecção que visava ilustrar cenas da vida quotidiana de pequenas famílias de animais antropomórficos, concretizando um dia-a-dia simples, em harmonia com o ambiente, a paisagem, o campo. *The Tale of Peter Rabbit*, publicado em 1902, foi traduzido em 36 línguas e já vendeu cerca de 45 milhões de exemplares, sendo hoje considerado o conto infantil mais vendido de todos os tempos.